

## 研究ノート

### 絵本・絵巻の可能性

#### —— 絵とことばの表象をめぐる ——

久保木寿子

#### はじめに

通常、「物語」は文学の領域に属すると言っていいだろうが、その「物語」を文学的に解説する場合、先ず遙か遠く「カミガタリ」(折口信夫)<sup>(1)</sup>にまで遡り、それとの対比で、得体の知れない「モノ」について詮索し、その始源からこれを定義づけようとしたりする。即ち、「神」の領域から外れたもの、それでいて通常の間人生活にも属さないもの・異様なことについての「カタリ」を、「モノカタリ」とするのである。物の怪・鬼<sup>もの</sup>などが跳梁跋扈する、人知の及ばない不思議話を想起すればいいであろう。「物語のいではじめの祖」(源氏物語)たる「竹取物語」もまた、「ものにおそはるるこちして…」人間が無力化されたなか、天人たちが来迎し姫を連れ去ったのであった。言わば<何でもあり>なのが、「物語り」である。

一方、物語りに対置させて徳田和夫が規定した用語に「絵語り」がある。「絵語りとは物語や説話の絵画化であり、場面の叙述を絵に代用させることであり、同時に、その絵に封じ込められた場面を再度活性化する言語の説き語りの行為」である。

本稿では、「絵巻」を含む「絵本」の<絵>と<ことば>のイメージ喚起の問題について考察したい。それは、例えば岡本夏木が『ことばと認知の発達』第3章「言語発達研究を問いなす」の最後で、自身の研究してみたい今後のテーマを列挙した中に「絵本における絵と文の機能」をあげたように、認知心理・発達心理学の側面からのアプローチも当然考えられる課題であろう。が、ここでは、数冊に限られるが現代の絵本を、十二世紀日本の絵巻の方法と照らし合わせることで、絵

本の絵とことばが織りなす表象の新たな可能性について検討することにしたい。

#### 1. 絵と文体

以下、先ず院政期の作である国宝『源氏物語絵巻』と同『信貴山縁起絵巻』の絵とことばの関わりを例に、絵巻における絵とことばの関係、すなわち絵語りを可能にする相互の表現機能について見ていく。

現代の日常生活において、「絵巻物」を手にする機会は、皆無と言っていいであろう。「巻く」事の不便さは、この形態と方法を現代に残さなかったかに見える。が、例えばビデオを想起されたい。人間が手で操作しないだけのことで、「早送り」・「静止」・「巻き戻し」などビデオ操作の用語は、ビデオがまさに巻物形態そのものであることを端的に表してる。いま、ビデオにまで考察を及ぼす余裕はないが、例えば高畑勲<sup>(4)</sup>は、アニメ制作者の視点から『信貴山縁起絵巻』ほかの説話絵巻について、詳細にその絵を解析し絵巻の特質を探り出し、その驚嘆すべき技法について余す所なく述べている。

同じ絵とことばが交互に繰り返される絵巻形態を取りながら、同時代の『源氏物語絵巻』にとって「巻く」手法は、『信貴山縁起絵巻』ほどには有効でない。物語が求めるものは、錯綜する人間関係の中で探り合われる心理であり、表に表し得ない感情である。その凝縮された「場面」が選択され、静止画像化される。右から左へと時間が早く先送りされる必要はなく、内在化された時間が表現されていくことになる(後述)。『信貴山縁起絵巻』とは対蹠的な、段落方式の形態と描画が生

じる由縁である。同絵巻「東屋」の第一図は、文字のみの冊子を読む女房と別立ての絵を見る浮舟を描くが、このような物語享受の在り方を卷子形態に置き換えただけでも言える（現在、卷子仕立てを解き、切断された形で保管されていることにも現れている）。

この二つの同時代の絵巻を見比べる時、誰しもがその描写の異質性に驚かされるであろう。『信貴山縁起絵巻』の動態表現に対する、『源氏物語絵巻』の静止した画像。目の動き指先に至るまでの豊かな仕草や表情に対する、引目鉤鼻の無表情。遠景近景の組合せにより伸びやかに広がる空間と、一方の室内場面の閉塞、等々。

同じ卷子に見られるこのような絵の差異は、おそらく前提となる物語の文体と無縁ではない。個々のことばの意味性の差異が異なる映像を喚起するということではなく、主題を含めた総合的な語り文体の差異が、画像の質を決め、絵の表情を規定したものと考えられる。

前記絵巻は一方が説話絵巻を代表し、他方が物語絵巻を代表するものである。はやく益田勝美<sup>(5)</sup>は、「長い物語と違って、説話文学は全体的に短いので、絵巻に全体的に生かされる条件をはじめから持っていたが、同時にその短い文章をさらに梗概だけに分解させない力が、凝結した作品の形象の密度としてあったように思われる」と、説話の文体に触れていた。また、益田は『信貴山縁起絵巻』について、「貪汚の心を持つ長者とふしぎな鉢の基本的な対立の描写についてだけ力を注いで、他のことは省略してしまう説話文学の方法に対して、むしろ、長者と鉢の周辺を描いて、浮かび上がらせていく絵の方法は対蹠的」として、「両者の自由な協力」の効果を説いていた。絵と文の役割分担的な、相互補完的な把握である。

『信貴山縁起絵巻』は、全三巻（「飛び倉」（山崎長者）巻・「延喜加持」巻・「尼君」巻）。第一巻「飛び倉」巻は詞書が殆ど欠落するが、『古本説話集』（大治末年1130頃成立か。絵巻に先立つ可能性<sup>(6)</sup>がある）や、『宇治拾遺物語』（建暦二年

1212以降の成立）「信濃国の聖のこと」により補うことが可能。対応する絵の欠落も考えられる。

詞書欠落部分を上記説話で補うと、第一段として、命蓮上人の紹介と絵があったかと考えられる。継いで第二段は飛び倉事件の発端を表す。

「・・例の鉢来にたり。ゆゆしくふくつけき鉢よ」とて、取りて倉の隅に投げ置きて、とみに物も入れざりければ、鉢は待ちゐたりけるほどに、物どもしたため果てて、この鉢を忘れて、物も入れず取りも出ださで、蔵の戸をさして…」

（引用：『宇治拾遺物語』による。）

『古本説話集』もほぼ同じ）

「ゆゆしくふくつけき（欲張りな）鉢よ」という長者の「貪汚」の内心、「待ちゐたり」と鉢の内心を付度擬人化して語る部分などは、この場面の絵が在ったとしても、描きえない部分である。同様に第三段の、倉が飛んだ原因を命蓮に説明して長者がつく微妙な嘘、すなわち、喜捨を惜しんで鉢を放置したにもかかわらず、多忙にとりまぎれたと弁解するなども、絵には表しえない。ことばが有効に働くのは、確かに説話絵巻に於いても、このような微妙な心の動きの部分に於いてである。

が、繰り返すが、『信貴山縁起絵巻』の絵の表象を規定するのは、このような部分をも包含する説話の語り口、文体である。即ち、「ゆゆしく、ふくつけき鉢よ」と自らの剣呑に目を瞑り、「鉢」に八つ当たりしてつぶやく長者の心内語の醸すおかしみ、「取りて倉の隅に投げ置き」「忘れる」粗雑さと粗忽さ、これらが相俟って形成されるのは、まずは原寸大の庶民の日常感覚、小ずい俗人の世界である。「待ちゐたり」と形容される鉢の「鷹揚さ」が、人間界を相対化してよりおかしみを誘う。当説話の語りの文体（益田の言う「世間話」）は、このようなものとして展開されているのである。とすれば、ここから招来されるイメージは、源氏物語様の、典雅な世界ではあり得ない。絵師はこのような語りの文体を受けて、基本的な絵の性格を決めることになる。これを「主題の

特性」(佐野みどり)<sup>(6)</sup>に求める論が多いが、敢えて主題を含む<文体>の問題として捉えておきたい。

蔵の扉に右面する絵巻最初の場面(但し絵の欠落も予想される)は、閉じこめられた鉢が(待ちきれず)蔵から右方向に飛び出した瞬間を描く。これを見る全ての視線が左方向の鉢に集中する。直近の位置にいた女三人は、恐ろしげに目をむき、悲鳴を上げたのであろう大きく口を開け、鉢から身を避けようと一人は飛びすさり(右移動)、一人は片足を上げる。その外周に当たる簀の子にいる長者、逃げようとする女(右移動)、その女を見る男の表情と、もう一人の女も含め、四者とも驚きながらも笑みを含むやや余裕ある表情。さらにその外周の僧二人になると、仕事を放って、驚きつつつま先だって鉢を見ようとする。異常事態を察知した子どもが棒を片手に駆け寄ろうとする。

直近の女は、顔は鉢の方向に向けたまま、逃げるべく両手を右上に挙げ、髪は靡いて逆方向に流れる。後ずさりする二人を含め、絵巻の進む右方向とは逆に戻ろうとする姿勢が、抵抗感を生み恐怖感を具象する。が、他の多くの男達の眼差しと動きは左に位置する鉢へと興味津々の求心的なベクトルを示す。ここに生じるベクトルの錯綜が、この場の混乱すなわち、それぞれが置かれた位置関係から生じる個々別々の感情を具象するのである。

そしてこの具象の方向性、すなわち卑近な庶民の日常性におけるある事件の描出は、先の語りの文体に見合う、と言うよりも、文体が期待した以上にそれを増幅させ、新たな絵語りをも招来しうる卓抜な表現を得たのであった。竹村信治<sup>(7)</sup>が言うように、この『縁起』が文字テキストとの間の明瞭な符合とともに際立った差異を持ち込んでいる」ことから、「差異」に基づくさまざまな<絵語り>が招来されることになる。

蔵の主も、さらにすべきやうもなければ、  
『この倉の行かん所をみん』とて、尻にた  
ちていく。そのわたりの人々もみなはしり

けり。

倉を追いかける長者の記述はこれだけだが、絵では、馬を用意し四人の従者を伴って追う。注目されるのは、この馬である。いかにも迷惑気な表情で、飛ぶ倉になど見向きもしない。これは、「鉢は待ちゐたりけるほどに」とする語りの文体に呼応するものであろうか。人間どもとの、距離を置いているのである。人間を相対化し、笑える距離である。絵師は文字テキストの文化の方向性を受け、そこをしっかりと描き込んでいる。

従者は途中で草鞋の紐を結び直し、或いは手鼻をかむ者もいる。絵の細部にあらたなエピソードが加わるのである。このような細部の総体として、この絵巻は存在する。

竹村は、例えば、文字テキストにはない部分として、第二巻「延喜加持」巻の、当初描かれなかった法華経八軸が、加持の後に顕らかに描かれることから、当絵巻を、法華経読誦の効験を主題とする作品という読みとりを示した。文字テキストからは読みとりにくい主題の抉別である。

## 2. 絵巻と時空表現

さて、連続式絵巻の中でも、『信貴山縁起絵巻』は、倉を乗せて鉢が飛ぶにしろ、俵が飛び帰るにしろ、画題と絵巻形態が見事に一致した希有の例と言っているのではなかろうか。左へ左へと絵巻の繰り広げられる方向に倉が飛べば、加速された圧倒的なスピード感が生じる。これを見送り追いかけて振り仰ぐそれぞれの人々の目線とその角度(俯瞰視・水平視・仰視)、近接・遠望の景の描出などの操作により、刻々と移動していく現場の瞬間が捉えられつつ、同時に連続的な時間の経過が明瞭に示されるのである。

米俵が空を飛んで長者の邸に戻るダイナミックな場面も、文字テキストのことは

この鉢に一俵をいれて飛ばすれば、雁などのつづきたるやうに、残りの俵どもつづきたり。群雀などのやうに、飛びつづきたるを見るに、いとどあさましく貴ければ、主

のいふやう…

と、平凡な比喩に止まる。この文字テキストからもたらされるイメージは、せいぜい残された地上の人間の視座から、遠く小さくなっていく俵を、見上げかつ見送る図柄ではなからうか。ところが、この絵巻の絵は、俵の群れを振る形（ごくゆるやかな螺旋をなすごとく）で表し、画面の上端に裁ち切りの形で飛ばす。高畑の表現を借りれば、「倉の前の命蓮たちを俯瞰で捉えていたカメラは、クレーンに乗って上昇しつつ、飛び始めた米俵の列を追いかけて（フォローし）、ついに連山を見通せるまでに水平アングルとなる。そしてその上空を米俵の列が遠ざかって行くのをパンして見送る」のである。

「パンする」というのは、カメラを左右に回すことというが、その時被写体は、スナップショットの場合とは異なる遠近法で捉えられることになるのであろう。佐野は、漫画のコマ割りにも比定しているが。

第三部の「尼君」巻、東大寺廬舎那仏前の尼君の様態について言われることの多い「異時同図」の手法だが、旅を続ける長者の様態を繰り返して同一画面に描くのも、その意味では、異時同図である。「異時」のスパンが長いときにはこのタームは使われないだけのことである。飛ぶ倉・長者一行・飛び戻る俵と言ひ、空間移動する物を通じて、あるいは様々なカメラワークを思わせる空間表現の手法の限りを尽くして、この絵巻は、空間表現が即ち時間表現であることをまざまざと示す。そして注意されるのは、そこに流れる時間が、世間話（益田）の文体に即した日常的な時間だということである。

一方、『源氏物語絵巻』は、段落式に一紙画面で完結、ことばと絵が交互に続く。「情景は原則として時間の展開を含まない静止した世界」（千野香織<sup>(8)</sup>『フィクションとしての絵画』）である（久下裕利<sup>(9)</sup>に連続性を読む論がある）。その意味では、物語の一場面のスナップショットにも見えかねない。が、これがフィクショナルなものである

ことは、例えばよく引かれるように、「鈴虫」第二図の、夕霧が笛を吹く場面（原文では冷泉院へ参上する途中の車中で吹く）が端的に表している。千野の言うように、物語の中から要素を取り集めて画面を構成しているのである。

この「鈴虫」第二図は、左奥に冷泉院（源氏と藤壺中宮の不倫の子）、これに向かい合って光源氏が配される。この父子の配置は、過往の罪を表す。一方、源氏と背中合わせに置かれたもう一人の子夕霧は、簀の子に居て外に向かい柏木遺愛の笛を吹く。父を襲う現報の罰（正妻女三宮を柏木に奪われ、不義の子を得る）を知る夕霧において、これからの源氏が背負う不安な時間が象徴的に表されることになる。この一直線に配された父子三人の空間的配置（勿論物語のことばに指定はない）は、このように源氏の人生の時間（物語の時間）の凝縮された表象である。

こよひはかろがろしきさまにふとまいりたまひければ、いたくおどろきまちよろこびきこえさえたまふ。ねびとゝのひたまへる御かたち、いよいよことのならず。いみじき御さかりのみをこゝろとおぼしめて、しづかなる御ありさまにあはれすくなからず。

（『源氏物語絵巻詞書総索引』による）

絵詞は、ほぼ物語原文に即しているが、くつつりだ対面の感慨のみを語り、上記の事情には元より触れる筈もない。敢えてこの場面に取り込まれた夕霧の笛が、如何に雄弁なく絵がたりを喚起するか明瞭であろう。『源氏物語絵巻』に選ばれた場面には、このように封じられたことばを視覚化したものが、ほかにもある。相互に錯綜する心内の表象である（物語テキストではしばしば「内言」（心内語）として開示される）。それは、風に乱れる前栽（「御法」）に限らず「心の風景」（佐野<sup>(10)</sup>）なのである。「心的遠近法」等と呼ばれる「夕霧」図の異様に大きい硯箱に象徴されるように、それは時に描写の手法に及んでいる。移動視点、構図の問題等言うべき事は多いが、今は割愛

する。

### 3、絵本の絵とことば

同時期になる二つの絵巻の相異なる表象の典型例を見てきたが、同様のことは様々なレベルで絵本にも顕現する。形態こそ違え、同じく絵とことばの交響がその表象の本質だからである。但し、絵本が多く子どもを対象にしているせいもあるが、例えば「内言」に傾く源氏物語様の隠微にして典雅なく文体<sup>11</sup>は、主題的にも絵本には顕れにくいであろう。翻訳絵本の場合はそもそも、元来の文体は失われている。文体が絵を規定するという先の立言に即して言えば、むしろ逆に「絵」から原作のことばの味わい・文体を直接窺わざるを得ないことにもなる。

作品に即して、絵本の表象について考えたい。日本の説話絵巻の表象からの続きで言えば、赤羽末吉・絵、大塚勇三・再話のモンゴル民話『スーホの白い馬』(1967・福音館書店)を先ず採り上げるべきであろうか。松居直の創意による横長絵本<sup>12</sup>という絶妙の形態を得て、壮大なモンゴルの平原がさながら捉えられた傑作である。個々の原画以上に、横長とは言え決して大きくはない絵本に納められてこそ、空間の広がりである。

この広大な空間の表象は、馬頭琴の由来を語るといふ物語りの時間的構造の中で、遙かに遠い哀しい記憶として容易に時間表象に転化する。「遙けさ」は、空間・時間にかかわることばなのであった。

1927年にアメリカで出版され新規の表現の先駆けとして定評のある、ワンダ・ガアグの文・絵『100まんびきのねこ』(福音館書店)もまた、絵巻、就中『信貴山縁起絵巻』を思い起こさせる。創始ともいふべき横長の絵本で、当然ながら絵巻と異なる右進行(横文字の形に添う)で、一人のお爺さんがお婆さんのために一匹の猫を探しに行き、100万匹を連れ帰る道程が描かれる。この主題の視覚化を決定づけたのは、曲線による画面の枠取りと、長い道程を示す自在な遠近法である。

猫に出会うまで、お爺さんは右方向に進むが、まず左右見開きで、左下から右上へと波打つように带状に切り取られた枠取りが目を引く。左下に出発点たる家、いくつもの山々は徐々に高さを増し、一層高い位置にお爺さんが配されることから、画面には水平移動(前進)と共に、上(下)動を組み合わせた力学が働き、はるばる山を越え辿ってきた道筋(空間)と経過(時間)が躍動的に強調されて描き出されることになる。また枠取りのうねり(曲線)と共に、小山の間を見え隠れしつつ延々と続く小径のうねり、空に連なる雲の大小の量感の差が生みだすうねりの感覚は、この絵の遠近法を「不思議な」(今井良朗<sup>13</sup>)ものになっている。今井が懇切に解き明かすように、「イメージを空間のモンタージュとして再現し、時間を主体に独特の空間」が描き出され、「遠近法」が空間のみならず、優れて時間表象の方法であったことにあらためて気付かされるのだが、それと共に、その近景から遠景まで横ざまにねじれた形で点綴される「雲」の描写は、群雀のように空を飛ぶ100俵の米俵を連想させることに気づく。先述のように、俵は一直線に飛ぶのではなく、ねじれた形の遠近法で描かれていた。

確かに『信貴山縁起絵巻』の場合、絵巻の形態に任せ空間の枠取りをしない(霞による左右の区切りはあるが)分、より自由なカメラワークを得ていた。むしろ「裁ち切り」の手法によってイメージの中で空間を上下に拡張させながら運ぶ点、近接の物のダイナミクスが前面に出る。が、遠近に無頓着なのではなかった。眼下の鹿と言ひ、視座が地上に(水平に)固定されず、俵に近接した空中から地上が遠望されるのである。中村英樹<sup>13</sup>は、これを同心円状に「主要人物とその周辺を近景とし、その外側を遠景に取り巻く部分の中景」、その外を遠景とする方式として読んでいる。同心円は距離と時間の遠近(心的意味をも含む)を示す。これは、『100まんびきのねこ』の遠近法の読みとりにも大いに参考になろう。

『100まんびきのねこ』は、絵を「枠取り」に

納める。その意味では、「世界観」の表象たる枠取りを特徴とする西欧絵画の特徴を示すものではあろう。が、繰り返すがガアの枠取りは、水平軸・垂直軸を示すわけではなく、そこに正確な投影図法的な絵を予想させるものではない。すべてが曲線なのである。あるページなどは、お爺さんの上げた沓先と同じ形に、空間が枠取られる。画面の力学は、抑も正確に直進するのではなさそうだ。くねくねと上下動と水平移動を組合せた力学が、一種のダイナミクスを感じさせるのであろう。消失点を一点に定めた近代絵画の通常の遠近法から、敢えてずらすような試みと言うべきであろうか。やや遅れてリー・バートン『ちいさいうち』（1943・アメリカ）が出るが、これも螺旋状の遠近法が不思議な表情を見せる。ねじれと言えば、特異な遠近法及び視座の置き方に独自性を見せるオールズバークの『ジュマンジ』（1981・アメリカ）や『魔法師ガザージ氏の庭で』（同）などが思い浮かぶが、今は触れない。藤本朝巳<sup>14</sup>に周到な解説がある。

遠近法確立以前、一二世紀の日本の絵巻が、二〇世紀初頭の新たな表現の試みに遙かに相呼応するかの現象を見せることに驚くのである。

因みに日本では、1930年代に講談社の絵本が、透影図法に即した写実的な絵を展開している。

#### 4. 心の表象と絵本

ジョン・バーニンガムの作品も既に定評のあるものだが、中で1991年ロンドンで出版された『ALDO／アルド・わたしだけのひみつのともだち』（ほるぷ出版・日本では谷川俊太郎訳で、同年出版）に注目してみたい。自らの願望が生み出した自分を絶対的に支えてくれる存在（幻影・訳者の谷川によれば「守護霊」にも比定される）を、秘密の友人「アルド」と名付けし人格化する「わたし」。ことばだけを辿ると、それはほんとうに「だれもしんじて」あげられない曖昧な存在なのだが、二本足で立つウサギ様の動物が、緑の縞模様のマフラーを首に捲いて登場すると、あたか

もそれが実在するかの如くに現実化される。

一人称「わたし」で進む語り（アルドは一言もことばを発しない）は、「でも、わかってるんだ、もしほんとにつらいことがあれば、いつだってアルドがきてくれるってこと」で終わるまで、完全な「内言」<sup>15</sup>である。

この絵本の読者は、彼女の内言の世界に飛び込み、彼女の夢の現実を共有することになる。鉛筆で描かれるアルドは、時にわずかに顔を眠たげに見開く表情を見せるが、殆ど無表情（目は点）である。が、「引目鉤鼻」の無表情と同様、読者は、「わたし」と共にそこに充分アルドのやさしさ、さらにはそれを受ける「わたし」の＜心＞を読みとっていくことができる。中でも、ふたりだけでのびのびと遊ぶ無言の数ページは、アクリル系であろうか水彩絵の具による背景に、鉛筆画の「わたし」と「アルド」のコラージュで構成され、二人の究極の心の一致が表象される。この内言あるいはことばを越えた心の表象への志向性は、短絡を恐れずに言えば、遙か源氏物語絵巻のそれに通じるものではなからうか。

しかしその心のベクトルは逆方向を向いているのかも知れない。前記中村は、日本の遠近法を「瞬間的現在における固定した単一の視点をもってしては両立し得ない複数の局面を、切れ目を感じさせない連続的、一体的なものとして描く方法」であり、「局面間のずれを内在させた総体」を「明確に」する方法と捉えて、そのような方法が招来される原因を「世界を見る自分を自己同一的な実態として設定しない、東洋的な人間の在り方」に求めていた。中心人物に対し鏡像的に他の人物が配置された「鈴虫」2図の場面と異なり、「アルド」の力をバネに、「わたし」はやがて確固とした自己を確立し、ことばを外に発信していくのであろう。

中村が「新しい形式のことばの誕生がかくれている」とも評価する東洋の方法の可能性だが、果たしてどのように展開していくのであろうか。

## 5, 音とイメージ

やや論旨からそれるが最後に、「これは、音の絵本。文字の絵本。そしてやがて、ゆったりと言葉がきこえてくる絵本。お話がみえてくる絵本」と自ら規定する、五味太郎の絵本に触れておきたい。

『るるるる』(1991 偕成社),『ぬぬぬぬぬ』(1994),『ビビビビビ』(1994), などの数冊がある。例えば,「ぬ」ではざしき童子ならぬバーバパパ風おばけ?が, 突如「ヌーッ」とく出現>して人や猫を驚かす。<出現>以前の, だれも意識していない状態は「ぬぬぬ」である。同様に「ビ」(カタカナ表記)では, いたずらな電子?が様々な動物に弱電流を「ビビビビビ」と感じさせ(蛇の時に「(へ) ビ」, 小鳥の時に「ビビビ」), 最後は「(テレ) ビ」の中に落ち着く。これらの音の多くは, 擬態語のオノマトペである。

これに対して,「る」は, 小さなピンクの飛行機(貼り絵風)のプロペラの擬音である。まだ姿が見えないのに青空には「るるるる」と小さな音が聞こえてくる。これは小さな文字で示される。やがて姿を見せた飛行機はページを繰るごとに大きく描かれ, 大きくなった音は, 飛行機の姿に比例して大きく書かれた文字によって示される。白雲に突入する瞬間, 飛行機は「る」と大きな衝撃を受ける。白雲の中を進む飛行機はぼかしかかった色合いで描かれ, 文字も又, これまでの明瞭な白から灰色に変わる。さらに黒雲に突っ込む瞬間なぜか飛行機は, (同じラ行の)「れ」「れれれれれ」状態になる。黒雲を抜け青空に戻ると, もとの「る」音に回復する。やがて同じプロペラの緑の飛行機群に遭遇したこの飛行機は「ぐ」と詰まるが, これをかいぐぐる。しかし, エンジン不調か,「るるるる」と波打つように文字が上下動を続けたあげく機首から墜落する。この時の音は,「る」文字が逆さまに墜落し数カ所に亀裂が入った形で示される。何とも発音しがたい壊れた文字である。

これらの絵本からは, 日本語の「音」が喚起す

るイメージの問題が浮上する。五味が創る<音とイメージ>の結合はさほど目新しいものではない。「ぬ」は「ヌーッ」と姿を現す意味で視覚化され,「ビ」はまさに「ビリビリッ」と感じるとする日本語のコード, 意味性に則して発想され, そこにさして意外性があるわけではない。勿論それを, 先端に丸い顔を持つ一本の直進する線(時にギザギザと感電させ, 星形にショートする)で表わしたのは, 卓抜な抽象である。これらに対し,「る」音が擬音語として, まさに音として使われたのは, 元来和語に「ラ行」の語彙が少ないことと関連していようか。意味性に依拠しない分, 音の視覚的表象として<文字>の形の重要性が浮き立つこととなった。

ある音からイメージを膨らませ言語化する試みは, 十世紀以前から, 折句・沓冠の形で行われていた和歌の方法を連想させる。もとは離合詩など漢詩の方法の和歌への応用である。時代が降るが「いろはカルタ」などは, それが諺という言語表象と絵が結び付いた卑近な例となろうか。

## おわりに

以上, 僅かながら絵本の手法を日本の院政期の絵巻の方法を念頭におきつつ考えてみた。もとより, 断片的な考察に止まるが, 常識的(投影法的)「遠近法」に至らなかった時代と, そこからの脱出を模索しつつある現代の「図絵」が, ある種の類似性を見せていたりもする。例えば『源氏物語』の語りの多視点と連動するかに採られた, 絵巻の多視点の描法は, 20世紀キュビスムの遠い先駆けなのでは等々, 興味は尽きない。その空間があたかも特殊なレンズを通して見るかのような, ガアグの曲線の画像も「Once upon a time there was…」の, 遙かな時空間に対応するものなのであろう。

E・パノフスキー<sup>10)</sup>が, 厳密な平面遠近法という空間表象に規定されていた時代が, 19世紀末に「球状の視界の湾曲を再発見しなければならなかった」のに対して, 「平面遠近法的に物を見ていた

わけではなかった時代—つまり古代—にとっては、この彎曲は自明であった」と、曲面遠近法的な捉え方の淵源に触れるのは、興味深い。

読み解く』1998

17, E. パノフスキー『＜象徴形式＞としての遠近法』(木田元 監訳 2003)

## 注

- 1, 折口信夫「古典に現れた日本民族」『折口信夫全集』第8巻など
- 2, 徳田和夫「物語と絵語り」『絵巻と物語中世ドラマの舞台』1982 など
- 3, 岡本夏木『ことばと認知の発達』1999
- 4, 高畑勲『十二世紀のアニメーション——国宝絵巻物に見る映画的・アニメ的なもの——』1999
- 5, 益田勝美『説話文学と絵巻』1960
- 6, 佐野みどり「物語る力——中世美術と場の構想力——」『日本の中世7 中世文化の美と力』2002
- 7, 竹村信治「＜絵語り＞の構図——『信貴山縁起』／「信濃国聖事」——」(『日本文学』NO.469 1992・7)
- 8, 千野香織『フィクションとしての絵画——美術史の目・建築史の目——』1991
- 9, 久下裕利『源氏物語絵巻をよむ——物語絵の視点』1996
- 10, 佐野みどり『アートセレクション じっくり見たい源氏物語絵巻』2000
- 11, 松居直『絵本とは何か』第4章「絵本の編集のなかから」ほか
- 12, 今井良朗「絵本の可能性——新しい絵本表現の成立と発展」『絵本の視覚表現』2001
- 13, 中村英樹『日本美術の基軸——現代の批評的視点から——』1984
- 14, 藤本朝巳『絵本はいかに描かれるか(表現の秘密)』1999
- 15, ヴィゴツキー『思考と言語』第7章 柴田義松 新訳版 2001
- 16, 高橋亨『物語と絵の遠近法』1991  
三谷邦明・三田村雅子『源氏物語絵巻の謎を